DIÁLOGOS SOBRE

E CULTURA

DIÁLOGOS SOBRE

E CULTURA

Coletânea Diálogos sobre História

Volume 06

Diálogos sobre História e Cultura (Coletânea Diálogos sobre História, volume 06) 1a. Edição

Arte da capa e projeto gráfico: Nathany A. W. Belmaia (Canva)

Diagramação e editoração: Cassio H. dos S. Amador; Nathany A. W. Belmaia;

Organizadores: Nathany A. W. Belmaia; Cassio H. dos S. Amador;

Maria Caroline Sagais; Otávio L. V. Pinto

Todos os conteúdos textuais e imagéticos contidos nessa coletânea são de responsabilidade exclusiva dos(as) autores(as) de cada capítulo e não refletem, necessariamente, opiniões e posições dos organizadores ou da Universidade Federal do Paraná.

Catalogação na publicação

Universidade Federal do Paraná - Biblioteca de Ciências Humanas

D536 Diálogos sobre história [recurso eletrônico] : e cultura. / Organizadores: Nathany A. W. Belmaia ...[et.al.]. – Curitiba : Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, 2024. 1 recurso online : PDF. – (Coletânea Diálogos sobre História; v. 06).

e-ISBN 978-65-5458-243-8

1. História – Estudo e ensino. 2. Cultura. I. Belmaia, Nathany Andrea Wagenheimer. II. Universidade Federal do Paraná. III. Setor de Ciências Humanas. IV. Título.

CDD – 907

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9ª/1607

Música e sociedade: interfaces entre a história social da música e a sociologia da música

Music and society: interfaces between the social history of music and the sociology of music

Caique G. Oliveira de Carvalho[1]

Resumo

Este presente texto tem como finalidade geral discutir como a relação "música e sociedade" foram e podem ser discutidas pelos campos da história e da sociologia. Nesse sentido, focamos em abordar as interfaces das áreas que mais se especializaram nesse tipo de estudo nas respectivas áreas, a saber: a Sociologia da Música e a História Social da Música. Ao fim, discutimos possíveis caminhos metodológicos que podem auxiliar o pesquisador e a pesquisadora em investigações desta natureza.

Palavras-chave: Música; Sociedade; Sociologia da música; História social da música.

---

[1] Doutorando em Ciências Sociais no PPGCS/UFBA. Mestre em Ciências Sociais pelo PPGCS/UFBA e Licenciado em Sociologia pela UFBA. Bolsista CAPES. Email de contato: caiquecarvalho6@gmail.com.

Abstract

This text has the general purpose of discussing how the relationship between “music and society” has been and can be discussed in the fields of history and sociology. In this sense, we focus on addressing the interfaces of the areas that most specialize in this type of study in their respective areas, namely: the Sociology of Music and the Social History of Music. Finally, we discuss possible methodological paths that can assist researchers in investigations of this nature.

Keywords: Music; Society; Sociology of music; Social history of music.

Música e sociedade: interfaces entre a *história social da música* e a *sociologia da música*

Caique G. Oliveira de Carvalho

Introdução

> A perícia era, na verdade, grande; o instrumento é que era pequeno. O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião. (*O machete*, Machado de Assis)

Inácio Ramos é o artista dividido entre a auto-contemplação privada e a oculta pretensão de sucesso e agrado público. Sua preferência pelo violoncelo, não foi a primeira, nem a última. Este, logo o afeiçoou quando o viu nas mãos de um músico alemão que de passagem ao Rio de Janeiro executou peças que levaram o público — e o jovem músico — ao deslumbramento. Tal impressão o fez abandonar a rabeca e perseguir a posse e aprendizado do instrumento desejado, do qual concentraria seu tempo e energia durante boa parte da vida.

Já a viola machete é outra história, sua preferência nasce de caminho tortuoso e é colhida em meio à frustração do músico que lamenta — em idade madura — a insipiência quanto ao instrumento que ganhava vida nas mãos do amigo Barbosa, entusiasmando os ouvintes

presentes. Conforme indica a epígrafe, a matéria exprimida pela machete vem doutro lugar, distinto das peças para violoncelo que Inácio interpretava ou compunha. É desta silenciosa e aguda tensão vivida por Inácio que podemos partir. Afinal de contas, o que tem a música a haver com a sociedade?

Ela não seria apenas um amontoado de notas e compassos? Um arranjo de sons graves e agudos? Um conjunto de ondas sonoras que nada de substantivo consegue dizer? Estes questionamentos, aparentemente ingênuos, já ultrapassou séculos na história do pensamento dando vazão a perspectivas distintas. Ao fim e ao cabo, o que se encontra como pano de fundo de tais indagações é o caráter *abstrato* e *temporal* da música.

É com Eduard Hanslink que temos uma das críticas mais importantes da teoria estética musical, quando, ao publicar em meados do século XIX o seu clássico *Do belo musical*, se voltava contra toda uma concepção estética que defendia uma relação privilegiada da música com os sentimentos humanos. Ao colidir com tal interpretação corrente na história, Hanslick (1994) adota no seu lugar uma postura formalista que encara a expressão sonora da música como um *meio* que expressa ela mesma, a música. Ao construir esta tese, cai por terra — ao menos sob a ótica *hanslinkiana* — qualquer possibilidade de indagar nos sons algo próximo a um "conteúdo social".

Mais ou menos nesta linha argumentativa se encaixa a crítica feita pelo compositor Igor Stravinsky frente às análises estéticas e sociológicas da obra de Beethoven, na qual tais intérpretes a enxergavam como uma expressão do ethos revolucionário burguês:

> Como é irrelevante a questão de se a Terceira Sinfonia foi criada sob a inspiração do Imperador Napoleão! Só a música é que importa (...) Em suas composições para piano, o ponto de partida de Beethoven é o piano; em suas sinfonias, aberturas, peças de música de câmara, o ponto de partida é o elenco instrumental. (STRAVINSKY. Citado em FISCHER, Ernst. 1987, p.205).

As reflexões acerca da constituição da música enquanto uma forma *abstrata*[2] e *temporal* é antiga, e já a encontramos em Platão (2000) quando o filósofo aponta sua preocupação com este tipo de arte, decorrente da sua "beleza" e "forma envolvente", o que o leva a encará-la como uma arte perigosa, capaz de se apossar dos corpos e desencaminhar as mentes, desvirtuando, deste modo, o projeto pedagógico que integrava a sua república ideal.

Também em Hegel (2010) vemos vir ao primeiro plano da sua escrita, preocupações quanto a estas características da expressão sonora, a qual o filósofo compara com a arquitetura — dado seu caráter abstrato — ainda que dela se afaste ao considerar a condição fugidia dos sons, que logo após ser exprimido se esvai para dar lugar a uma outra sonoridade.

Decerto, quando comparada com outras formas artísticas como a pintura ou cinema, a música se apresenta de forma bastante singular. Enquanto essas artes conseguem exprimir de forma objetiva uma determinada cena importante para a sua estória (como faz

---

[2] Enquanto estas considerações são integralmente válidas apenas para a música de tipo instrumental, elas se adequam apenas parcialmente às obras que articulam no seu interior a música à uma poesia ou letra, como é o caso da *forma canção*.

o cinema), ou imortalizar um episódio histórico a partir de uma representação figurativa estática (como faz a pintura), a música é carente de tais meios figurativos.

Este impasse presente na obra artística desemboca no próprio artista que fora lido muito mais sob a ótica do gênio isolado, do que da do indivíduo participante e influenciado pelo mundo. Para os defensores desta perspectiva, a análise da obra dever-se-ia partir, portanto, da própria música e do instrumento, e nela se deter, como pretende Stravinsky na crítica reproduzida há pouco. Sobre este tema, mantém-se atual a indagação de Ernst Fischer segundo a qual "Um músico então, só conhece pianos e nada pode saber de revoluções?" (FISCHER, 1987, p.206).

Voltemos ao impasse vivido por Inácio Ramos: no conto vemos através da ironia machadiana o dessecamento das ilusões e presunções do protagonista. Nesta obra, embora a música seja alçada inicialmente à qualidade de expressão do "coração" e da "alma" e o artista fluminense encarado, desde pequeno, como dotado de grande vocação musical, vemos o desmanchar de tal perspectiva romântica, quando o valor da música é adentrado a todo momento pela sociedade.

O valor da música é diretamente transpassado pelo lugar social que esta ocupa, como se expressa ao descrever a sua mãe "cuja alma parecia superior à condição em que nascera, tão elevada tinha a concepção do belo" (ASSIS, 2019, p. 1059). Já a rabeca, herança artística do seu pai, quando contraposta ao violoncelo, aparecia como de menor capacidade expressiva, ocupando na sua vida, apenas o lugar compendioso do trabalho. Não é à toa, que a efusividade quanto a música

violoncelista executada por Inácio virá, não da esposa que a apreciava, mas não a “entendia”, mas sim de Amaral, estudante de direito em férias no Rio de Janeiro que era “todo arte e literatura” com “alma cheia de música alemã e poesia romântica” um “exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna” (ASSIS, 2019, p. 1063). Contudo, é com seu amigo Barbosa, também estudante de direito, porém, diferente de Amaral, com “espírito medíocre”, que as fricções internas de Inácio se desenvolvem e se expandem.

Ao ver o público se entusiasmar mais com a “pequena”[3] viola machete, do que com seu violoncelo, desdobra-se no seu interior a decepção e desgosto, resultado dos contrastes sociais quanto ao significado da música e as noções sociais de “beleza” e “autenticidade". Em *O machete* vemos uma justaposição de diversos elementos que ultrapassam a expressão artística, tornando-se, mais do que uma expressão abstrata e sem conteúdo, um objeto atravessado e informado pela sociedade. Os sons da viola vem da rua e do tempo, mas como os distinguir?

Tais questões desafiadoras, já indagadas há muito na estética, não ficaram enclausuradas no campo filosófico, transbordando para o debate nas ciências humanas, notadamente através da História e da Sociologia. Buscaremos aqui observar como estas duas áreas avançaram em propostas teórico-metodológicas capazes de desvendar a relação entre música e sociedade

---

[3] Esta adjetivação, presente na epígrafe deste texto, ocupa o lugar ambíguo do “pequeno” como estatura ou extensão e a sua noção valorativa: de pouca importância ou significado.

e como os problemas levantados no âmbito da estética foram debatidos e resolvidos nesses campos.

1. História *social* da música

A História da Música repousou por muito tempo em uma espécie de "história do gênio", na qual importava, sobretudo, realizar uma investigação dos "grandes compositores" tendo como foco especial a sua biografia. Procedia-se, muitas vezes, a partir de uma perspectiva evolucionista traçando um rastreio dos sujeitos que influenciaram uns aos outros, ocultando da investigação compositores de pouco sucesso ou respaldo. A partir desta perspectiva, a música deveria ser analisada levando-se em conta a relação entre o artista, o instrumento e a pauta, e quando muito, o ambiente e vida pessoal do compositor.

É apenas no século XX que começa-se a superar tal tipo de procedimento ao perscrutar nas obras musicais elementos que ultrapassam a vida privada do artista e seu círculo social[4]. Nesse sentido, o advento da História Social é de grande importância, pois ela se inscreve no campo historiográfico como uma área que promove uma abertura e multiplicação dos objetos de estudos, principalmente a partir da fundação da *Escola dos Annales* e seu projeto interdisciplinar.

---

[4] Em seu texto de 1985 (referenciado na bibliografia), Ivo Supicic elenca (no tópico acerca da História Social da Música) diversas obras que se inserem neste projeto historiográfico, de investigar a obra de arte e o artista no conjunto da sociedade em que se encontram inseridos. De modo que ele é recomendado para pesquisadores que queiram acessar o estado da arte relativo ao tema até o ano referido.

Com esta escola, as fronteiras historiográficas são expandidas iniciando diálogos com a sociologia, economia, antropologia e outras áreas do saber. Já o artista isolado, que funcionava como referência canônica, perde espaço para uma explicação que o recoloca no meio social. A obra *História Social da Música: da idade média a Beethoven* de Henry Raynor é basilar para entendermos essa nova perspectiva historiográfica da música que começa a se desdobrar no século XX.

Para Raynor (1981) a setorização da história em campos especializados a levava necessariamente a um falseamento da realidade na medida em que os fenômenos da vida social (interdependentes entre si) são reconstruídos de forma autônoma. Desse modo, a escrita de uma história da música — e demais outros ramos da historiografia — exige que se leve em conta as diversas transformações que venham a ocorrer no panorama social em que esta se encontra inserida. De modo, que para a sua reconstrução e entendimento, é necessário buscar observar o público de determinado fenômeno musical, possíveis patrocinadores, transformações tecnológicas, econômicas etc.

As crenças políticas e religiosas também não ficaram de fora do arcabouço discutido por Raynor, que chega a catapultar a música para a esfera das ideias. Dessa maneira, sob a música haveria a influência de ideias, costumes e hábitos, ainda que de forma sutil. Bem como, a própria música poderia vir a intervir na sociedade. Evidente que esta relação não pode — e não é essa a intenção do teórico — desembocar em uma relação arbitrária entre as transformações sociais e aquelas processadas na música. É diante dessa preocupação que

as fontes empíricas tornam-se importantes para fundamentar e estabelecer bases coerentes às interpretações do historiador[5].

Embora Raynor as reconheça enquanto escassas, ao menos em relação aos seus objetos de estudos (compositores da música de concerto até o século XIX), é possível se buscar elementos empíricos em cartas trocadas, testemunhos e rabiscos deixados pelos artistas ou críticas musicais, comentários editoriais e/ou do público etc, que possam indicar possíveis caminhos de interpretação da obra, o seu lugar na sociedade e suas potencialidades. A investigação das cartas de Mozart feita por Raynor (1981), por exemplo, demonstra a grande preocupação nutrida pelo compositor austríaco em agradar seu público sem, porém, perder a coerência interna de sua obra[6]. O que desmistifica a figura socialmente construída dos compositores enquanto gênios que se rebelam contra a sociedade e exercem sua liberdade criativa sem se importar com o julgamento do público.

O fato de uma peça musical não sobreviver apenas na partitura, sendo necessário, também, sua execução, demonstra, portanto, como a atividade musical é, essencialmente, uma atividade social. Isto porque, sua execução pressupõe a existência de músicos, a produção

[5] Apesar de suas contribuições, Raynor ainda conserva certas características das produções anteriores como seu foco demasiado na chamada “música erudita” passando ao largo da música popular e uma construção de uma “história geral do mundo” que tem como referencial a história européia, conforme discute Felipe Araujo (2021).

[6] Na contemporaneidade, como discutiremos mais a frente, as fontes possíveis de análises historiográficas se expandem ainda mais para o pesquisador e a pesquisadora.

e venda de instrumentos, a existência de espaços para apresentações musicais, patrocinadores (privados ou estatais) e um público que compre o ingresso. É de se presumir que toda esta rede de relações influencia a produção musical de uma época, bem como, suas transformações ocasionam, ainda que de forma gradual, modificações na própria música.

Se nos lembrarmos bem, é este o dilema vivido pelo personagem ficcional de Machado de Assis, cuja avidez para agradar e se sentir alentado pelo público era confrontada por obstáculos advindos das transformações acerca dos valores sociais da música na sociedade de sua época, quando esta passava a encarar a música popular executada pela machete do amigo Barbosa como mais estimulante que as peças europeias que constituíam seu repertório.

Além disso, a história pode se utilizar da música como um importante dado empírico capaz de desvelar diversos setores da sociedade. Para José Geraldo Vinci de Moraes (2000), este seria o caso dos setores populares, pouco estudado pela historiografia e com escassez de fontes documentais, mas que tem na produção musical um forte conjunto de elementos capazes de nutrir e potencializar as pesquisas historiográficas.

No caso da pesquisa em história social da música latino-americana do século XX, Juan Pablo González e Claudio Rolle (2007) destacam temas profícuos que podem ser tratados como: a indústria da música, a "massificação" do folclore ou a influência estrangeira. Em relação às abordagens, estas podem ser diversas, o historiador e historiadora pode buscar investigar: como determinada música foi produzida naquela sociedade, em

quais espaços circulou, as condições de consumo, formação do cânone, a construção social do gosto, dentre diversos outros aspectos que atravessam a experiência musical nas sociedades.

Contudo, entender um grupo, sociedade ou nação através da sua música, requer o enfrentamento de desafios, tanto teórico-metodológicos, quanto outros que são circunstanciais a cada contexto. Tanto Moraes (2000) quanto Marcos Napolitano (2008) apontam elementos circunstanciais no caso do Brasil que dificultam a pesquisa nessa área, tais como a desorganização dos arquivos e dispersão de fontes relativas à produção musical.

Outros desafios, esses gerais a todo pesquisador E e pesquisadora deste campo, estão relacionados ao fato da música ser um objeto estético de alto teor interpretativo, que como toda peça artística joga e brinca com a polissemia, mensagens encobertas, dentre outros artifícios. Este é um obstáculo que deve ser encarado mesmo para as pesquisas que não tem como objetivo principal entender as transformações estéticas internas à obra, e exige do investigador e investigadora um certo grau de domínio da linguagem musical.

Já no caso de pesquisas que se propõem a entender a música de épocas em que a técnica de reprodutibilidade do áudio ainda não tinha sido desenvolvida, têm-se que debruçar em produções como as visuais e literárias buscando captar a música a partir do silêncio. Tais dificuldades podem ser superadas com sucesso a partir do estudo e aprendizado com os trabalhos já feitos nessa área, cujo acúmulo teórico e metodológico

— sempre gradual — é dado por cada nova pesquisa publicada.

No contexto atual, distinto daquele em que Henry Raynor escreveu, encontramos uma quantidade muito maior de estudos no âmbito da história social da música (ainda que pequena quando comparada com os outros setores da historiografia). O que é interessante seja para outras áreas da história ou mesmo para os mais variados pesquisadores do campo musical. Obras que vão desde o clássico *História social do jazz* de Eric J. Hobsbawm e *Historia social de la musica popular en chile (1890-1950)* de Juan Pablo González e Claudio Rolle. No Brasil, destacam-se trabalhos como *História social da música brasileira* de José Ramos Tinhorão e *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira* de Marcos Napolitano.

Ainda assim, a escuta do passado[7] — e do presente — é um trabalho a ser feito pela historiografia brasileira, uma vez que, muito do que conhecemos das músicas produzidas continuam sendo mediadas pelas produções jornalística, crítica e folclorista, cujos meios e finalidades distinguem-se dos objetivos e métodos propostos pela história.

2. Sociologia da música

Os desafios teóricos gerados pelos filósofos da arte perduraram, influenciando o surgimento da

[7] Tomo de empréstimo o termo utilizado por González e Rolle (2007).

Sociologia da Música e moldando a delimitação de suas funções e propostas na análise do fenômeno social. As duas palavras que nomeiam esta área científica, como percebe Theodor Adorno (2017), guardam entre si, à primeira vista, uma distância profunda, levando a uma aparente atrofia de um destes dois momentos quando colocados em conjunto. Como já vimos, parte dos estudiosos da música e da estética, recusou prontamente uma análise da obra musical que tenha como meios explicativos elementos extra-estéticos, postura que também que se encontra presente na sociologia.

Bastante pautada, no século XX, por uma perspectiva positivista e empírica, parte considerável dos sociólogos encarou a música de forma exitosa, arriscando, apenas, extrair do fenômeno musical, os elementos exteriores à própria obra artística. Assim, temos pontos de vista como os de Alphons Silbermann (1962) que definia como tarefa da sociologia da música a compreensão da relação entre o artista e o público, uma vez que, indagações sobre o conteúdo musical e sua relação com a sociedade estariam fadadas ao fracasso e inacessíveis ao sociólogo. Surgiu daí, o embate — presente em todo o campo da sociologia da arte, e, talvez mais forte na sociologia da música —, entre as perspectivas teórico-metodológicas que privilegiam, enquanto objeto investigativo, a *arte em si* e as que têm por preferência os aspectos exteriores à expressão artística, como os estudos acerca da produção e recepção da obra[8].

---

[8] Nos limitamos neste ponto à constatação das divergências que fizeram e fazem parte da constituição do campo de pesquisa das sociologias da arte. De modo, que isso não significa, de nenhum modo, que reafirmamos a noção na qual estas duas orientações

A sociologia *empírica* da música, como Silbermann a nomeava, se enquadra nessa segunda perspectiva. Para ele, a sociologia deveria abrir mão de questionamentos sobre o "sentido" ou "significado" da música investigada — empreendimento, a seu ver, estéril — e deter-se a entender, no seu lugar, as questões externas ao objeto. Isto porque, pela sua ótica, para o sociólogo produzir algo de verdadeiramente científico, deveria se orientar a buscar responder questões como a mudança no padrão de gosto da sociedade ou a reação do público para com a música ouvida. Nesse sentido, a finalidade da sociologia da música estaria em investigar o ser humano enquanto um agente sociocultural, sua relação entre o indivíduo e o grupo vivenciado no contexto da música a partir da "experiência musical".

Aos sociólogos estaria portanto resguardado o estudo das transformações e coerções institucionais e seu efeito sob à seleção das obras ou os mecanismos de tomadas de decisão em grupo. Importaria, sobretudo, ao campo da sociologia, como aponta Vera Zolberg (2013) ao analisar o estado da arte da disciplina nos Estados Unidos, o processo social de criar *status* através da arte, seu uso social simbólico[9]. Esta perspectiva, como vemos, aproxima bastante a discussão sociológica daquela elaborada pela História Social e acaba perdendo de vista a obra artística, tratada como objeto incognoscível.

A perspectiva de Adorno (2021), por outro lado, compreende a sociologia da arte enquanto uma área que

---

investigativas não possam estar articuladas entre si nas pesquisas sociológicas.

[9] A discussão feita por Pierre Bourdieu em torno da Sociologia da Arte, seus possíveis métodos e finalidades, caminham também neste sentido.

abrange todos os aspectos concernentes à relação entre arte e sociedade. Por esta via, o privilégio de apenas um desses enfoques poderia significar um engessamento sociológico, no qual apenas uma dimensão da arte e da experiência humana junto a ela, viria a ser captado. Ao seguir esta trilha, perder-se-ia, na sua compreensão, diversos outros elementos significativos para a compreensão do fenômeno social a ser investigado.

Enquanto a perspectiva de Silbermann, como bem aponta Supicic (1988), está inserida em um projeto maior de converter a sociologia da música em uma ciência positiva, o que equivalia eliminar desta, todos os possíveis traços de uma reflexão filosófica e especulativa, vemos nas discussões de Adorno (1980; 1983; 2017; 2021) uma proposta que caminha no sentido contrário, ao reafirmar a necessidade da articulação entre sociologia e estética, para se entender a arte na sua totalidade. Desse modo, "o futuro da sociologia da música” dependeria, na sua compreensão, da capacidade desta disciplina utilizar a “reflexão dos métodos de análise musical” junto à “sua relação com o conteúdo espiritual” (ADORNO, 1980, p. 261).

Na proposta adorniana encontramos uma articulação direta com a tradição dialética iniciada em Hegel ao encarar a expressão musical como um espaço frutífero de indagação e descoberta: tanto sociológica, quanto estética. Em parte, é esta a proposta de Adorno em relação à construção de uma sociologia da arte e da música, qual seja, a compreensão de que as investigações sociológicas não devem se encontrar desapartadas de procedimentos próprios à estética ou mesmo às ciências musicais.

Visto que, a música esconde seu conteúdo na mesma medida em que se exprime, a compreensão do seu sentido social exige ferramentas e artifícios específicos. É justamente esta a principal tarefa da análise sociológica para Adorno, a de descobrir na *forma* musical o seu *conteúdo* social:

> Sirva de orientação a ideia de que todas as formas musicais, todos os seus elementos materiais e de linguagem, foram eles mesmos conteúdos; que são testemunhos de configurações sociais, e que a insistência do olho crítico pode recuperar esta dimensão (...) interessam sobretudo as tendências que levaram à transformação desses elementos primitivamente conteudísticos, socialmente funcionais, em elementos formais de composição. (ADORNO, 1983, p. 266)

Assim, temos a *mediação* como um importante conceito no conjunto da sua perspectiva teórica, por apontar a análise imanente do objeto como o ponto de partida para se encontrar os elementos sociais que foram cristalizados no interior da forma artística. Neste sentido, a sociologia passa a ter como objetivo a decifração dos elementos abstratos do som musical, resgatando nele as contradições sociais que influenciaram sua existência.

Ao encarar a música desta maneira, compreende-se, conforme discute Anderson Costa (2018), que esta inscrição da realidade social na obra de arte não se dá de forma mecânica, como um reflexo ou cópia fiel da realidade. Através desta perspectiva, a música é resultado do trabalho do artista que colhe do mundo suas impressões, interiorizando-as e mesclando-as com uma

série de outros elementos, que são, posteriormente, objetivados na forma e no conteúdo artístico. Deste entendimento, uma das possíveis formas de investigação sociológica da música é a análise de sua representação artística, ou seja, o produto do processo criativo do artista que, de forma voluntária ou involuntária, interpreta o mundo.

É importante apontar, que cada obra de arte, pode requerer um caminho específico para se desvelar este nexo entre sociedade e expressão artística, do mesmo modo que a influência e os condicionamentos sociais sob a arte variam de acordo com a sociedade na qual esta se encontra inserida, podendo, de um contexto para outro, ter deslocada, seu conteúdo, forma e função. Visto isso, a afirmação de Ramón Barce (1988) segundo a qual a música ganha suas características mediante a tessitura social na qual está inserida[10], é bem vinda para essa discussão.

Porém, ao falarmos de condicionamentos sociais, não os encaramos como um fator determinista que pressupõe reações pré-determinadas por parte do sujeito, mas sim, de circunstâncias sócio-históricas que influenciam o resultado final da criação artística. Em virtude disso é necessário considerar a condição de *autonomia relativa* da obra de arte — incluindo-se aí, a música — diante da realidade social na qual se encontra.

---

[10] Em um plano imediato podemos citar as possibilidades de difusão, compensação econômica, tipo de público ao qual se dirigir. Já em uma instância mediada, e nem por isso menos importante, podemos apontar a situação social do país ou comunidade que o compositor vive, as crises econômicas e sociais, as ideologias predominantes na sociedade, as mudanças e movimentos políticos, as expectativas nutridas no interior da nação, a fome ou a guerra etc.

Isto significa, que ocorre em cada peça artística um entrecruzamento das dimensões subjetivas e objetivas, não podendo reduzi-la há apenas um desses aspectos.

A experiência do compositor, conforme compreende Fischer (1987), nunca é puramente musical, mas, também, pessoal e social. Assim, o fato da música ser o resultado dessa complexa atividade humana na qual diversas dimensões se imbricam no processo da sua elaboração, é o que possibilita à própria arte, como elucida Costa (2018), a capacidade de transcender o espaço e o tempo.

Em Lukács (1982) também encontramos proposições semelhantes a estas. Ao conferir ao artista o papel de sujeito ativo e criador, que elabora suas obras a partir de um complexo desafio de aproximação e distanciamento da realidade, o filósofo aponta não apenas para o conteúdo em si mesmo como social, mas, também, para a própria forma obtida e criada em determinado momento histórico[11].

Nesta perspectiva destaca-se a proposta de Kurt Blaukopf (1988) para quem a sociologia teria como objetivo a busca pela compreensão da produção e reprodução da música frente ao desenvolvimento histórico da sociedade humana, o que consistiria para o autor, em “iluminar as motivações sociais nas mudanças

---

[11] É possível, observar esta noção já em Hegel, a partir de outras terminologias: “Sob este aspecto, a missão particular da música consiste em apresentar ao espírito este conteúdo, não como se encontra na consciência enquanto representação geral ou tal como existe já para a intuição, com determinada forma exterior mais ou menos elaborada pela arte, mas de tal modo que possa ser apreendida pela subjetividade interior e nela se possa revelar de uma forma vivente” (HEGEL, 2010, p. 300)

históricas da música"[12] (BLAUKOPF, 1988, p. 5), incluindo-se aí, as modificações dos sistemas musicais.

Nesse debate, a afirmação feita por Adorno (2017) de que a "mediação entre música e sociedade torna-se evidente na técnica" (ADORNO, 2017, p. 394) é significativa por trazer importantes caminhos para a análise sociológica.

Seus estudos acerca do *hit musical* funcionam como um bom exemplo, quando o teórico desvenda na forma musical das composições de sucesso, elementos extra-estéticos concernentes à estrutura do capitalismo avançado que determinam sua forma estética. Essa influência pode ser percebida através do processo de padronização, como, por exemplo, um número aproximado de palavras a ser utilizadas na canção, uma definição prévia da sua duração, a quantidade de refrões que irão compor a obra ou padrões rítmicos e harmônicos a serem explorados[13]. Tais elementos, faz do *hit* uma propaganda de si mesmo, no qual cada sucesso converte-se numa preparação e impulsionamento para o próximo que virá. Esta discussão exige, evidentemente, compreender a arte como uma mercadoria, tal como os frankfurtianos discutiram a partir da teoria da *indústria cultural*, conceito incontornável para pensar as funções e possibilidades da arte na contemporaneidade[14].

---

[12] Tradução nossa de: "iluminar las motivaciones sociales en los cambios históricos de la música" (BLAUKOPF, 1988, p. 5)

[13] Estes elementos, evidentemente, não andam separados de artifícios como a circulação da música em rádios e televisões, que impulsionam sua disseminação na sociedade.

[14] Apesar das imensas contribuições feitas por Adorno no campo da sociologia da arte e da música, é necessário fazer adaptações e críticas quando da sua utilização, para não incorrer em erros e exageros tais como: a ultra-potencialização dos mecanismos das

Em relação ao campo da sociologia da música, têm-se feito progressos com trabalhos significativos como os de Simon Frith (2001) na Inglaterra e contribuições como as de Filipe Baqueiro (2020), Marcia Tosta Dias (2000) e Dmitri Cerboncini Fernandes e Carlos Sandroni (2016), que juntos organizaram uma interessante obra acerca da relação entre Música e Ciências Sociais.

3. Música e Sociedade: possíveis caminhos teórico-metodológicos

Como vimos, a relação entre música e sociedade pode ser abordada de diversas maneiras, seja adotando uma postura mais externa ou interna à obra ou até mesmo articulando na pesquisa ambas dimensões. Do mesmo modo, o estudo social da música exige, necessariamente, uma postura interdisciplinar para conseguir desvendar as diversas características presentes nessa área temática.

Em virtude dessa condição, as diferenças entre a História e a Sociologia, embora existentes, não são irreconciliáveis. Sua intercalação é, inclusive, frutífera para o processo de pesquisa, que pode se desdobrar, fundamentalmente, nos estudos de produção, circulação, recepção e representação da música. Sendo que, cada um desses encaminhamentos exige metodologias de pesquisas e proposições teóricas distintas.

---

indústrias da arte e a supressão do ouvinte como indivíduo crítico, portador de agência ou o julgamento excessivo e eurocêntrico feito pelo teórico em relação a música popular, em particular ao *jazz*.

Enquanto fonte de dados para o estudo da música temos as descrições de viajantes, pinturas e romances, como importantes objetos dos quais podemos extrair informações da música do passado. A obra *Sons dos negros no Brasil* de José Ramos Tinhorão é um exemplo bastante interessante em que essas fontes são utilizadas para se reconstruir a musicalidade — e seu lugar social — de outrora junto às praticas religiosas e dançarinas que a acompanhavam.

Na contemporaneidade essas fontes se multiplicam. A utilização de discos vinis para se compreender a trama social que possibilitou o surgimento da produção artística objetivada no *LP*, como propõe Milton Moura (2020), pode ser bastante promissora para pesquisas que buscam entender processos produtivos e de circulação da música e artistas em questão.

As indagações que o pesquisador e pesquisadora podem fazer ao disco são variadas. Esta pode partir desde sua ficha técnica, como é o caso exemplificado por Moura (2020) ao apontar uma diferença fundamental ocorrida no disco *O movimento* de 1993 do grupo musical Olodum, que insere pela primeira vez instrumentos de metais e teclados, o que exige profissionais com expertise necessária para realizar os arranjos musicais.

Desta característica, a princípio secundária, pode-se buscar entender “os mecanismos de interação entre diferentes setores da produção de música” (MOURA, 2020, p. 7). Além disso, têm-se as capas dos discos de vinis, comentários críticos e de apresentação ao álbum musical, bem como, logos de patrocinadores e produtoras, que se revelam enquanto dados instigantes

que podem fornecer pistas concretas acerca das relações que possibilitaram a produção e circulação do disco.

Esses elementos abordados em relação ao disco de vinil podem ser expandidos para uma série de outros produtos relacionados às divulgações e circulação do produto musical, desde *flyers* e outras peças de *marketing*, no qual é possível identificar parte considerável dos patrocinadores envolvidos e os eventos contratantes dos artistas. As rádios, programas de entrevistas de redes sociais e meios de comunicação tradicionais, que abrem espaço para determinado artista, também são outros espaços potencialmente úteis para as pesquisas.

A própria música gravada é também — como vimos acima — um objeto de análise, seja para a historiografia ou para a sociologia. Para isto, como aponta Marcos Napolitano (2008), o pesquisador deve estar atento à articular a linguagem técnico-estética às representações contidas nelas, buscando entender quais elementos da sociedade influenciaram sua produção e vice-versa.

Esta investigação da representação musical pode ser realizada através da metodologia de *decomposição/recomposição* musical, em que a obra é fragmentada em partes, tais como: a melodia, harmonia, letra, afinações vocais etc. Sua análise deve ser articulada a uma contextualização buscando extrair dela seu significado social, o que depende do tempo e espaço em que foi produzida. Após este procedimento, deve-se observar a música no seu todo, recompondo-a e observando como aqueles elementos investigados

separadamente, funcionam de forma conjunta e o que comunicam ao ouvinte.

As entrevistas e questionários são também uma outra ferramenta que pode ser uma importante aliada às pesquisas que querem entender elementos como a produção e recepção da obra. No caso da esfera produtiva, estas podem ser utilizadas para indagar artistas e produtores musicais acerca das condições de elaboração da arte, possíveis inspirações e dificuldades. Já em relação à recepção, os questionários e entrevistas podem ser encaminhados ao público consumidor e não-consumidor do artista ou gênero musical, buscando entender e captar as motivações que o aproximam ou distanciam daquela produção.

Além dessas ferramentas utilizadas nas ciências humanas, o pesquisador pode buscar metodologias de outros campos do saber. Tais como, métodos semióticos, como o construído por Luiz Tatit (2003), que se revelam bastante úteis pensar e interpretar a canção popular, sendo proveitosos à análise musical que busca desvendar possíveis relações entre a música e a sociedade, bem como, ferramentas analíticas oriundas da musicologia e etnomusicologia. Tal expansão das fronteiras entre estes campos são necessárias para promover as articulações entre a música e a sociedade. Contudo, o pesquisador deve-se atentar às necessárias adaptações ao arcabouço teórico-metodológico da pesquisa e área de estudo, garantindo deste modo, sua coerência interna e solidez científica.

Referências

ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

ADORNO, Theodor. Teses sobre a sociologia da arte. *In*. _______. **Sem diretriz - Parva aesthetica**. São Paulo: Ed. Unesp, 2021.

ADORNO, Theodor. **Ideias para uma sociologia da música.** *In*. BENJAMIN, Walter et al. Textos escolhidos, 2. Ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983, p. 259-268.

ADORNO, Theodor. **Sobre música popular.** In COHN, Gabriel (Org.). Coleção "Grandes Cientistas Sociais". São Paulo. Ática, 1986, p.115-146.

ARAUJO, Felipe. Por uma "história social da música" na antiguidade? os musicistas gregos como temática de pesquisa através de uma abordagem sociocultural. In. **31º Simpósio Nacional de História da ANPUH** – História, Verdade e Tecnologia, 2021.

ASSIS, Machado. O machete. In. ASSIS, Machado. **Todos os contos.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BARCE, Rámon. Prologo. In: BLAUKOPF, Kurt. **Sociologia de la musica**: introduccion a los conceptos fundamentales, con especial atencion a la sociologia de los sistemas musicales. Madrid: Real Musical, 1988.

BAQUEIRO, Filipe. **Entre a navalha no bolso e o feitiço decente**: uma análise sobre a representação da vadiagem em Wilson Batista e Noel Rosa. 2020. 131f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

BLAUKOPF, Kurt. **Sociologia de la musica**: introduccion a los conceptos fundamentales, con especial atencion a la sociologia de los sistemas musicales. Madrid: Real Musical, 1988.

COSTA, Anderson de Jesus. Fundamentos de uma sociologia da música. *In.* CÂMARA, Antonio da Silva.; SILVA, Bruno Evangelista da.; LESSA, Rodrigo Oliveira. (Orgs.). **Ensaios de sociologia da arte**. Salvador: EDUFBA, 2018.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000.

FERNANDES, Dimitri. SANDRONI, Carlos. **Música e ciências sociais**: para além do descompasso entre arte e ciência. Curitiba: Editora Primas, 2016.

FRITH, Simon. Hacía una estetica de la música popular. In. VILLALOBOS, Francisco. (Org.) **Las culturas musicales:** lecturas de etnomusicología. Madrid: Ed. Trotta, 2001.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. **Revista de História**, núm. 157, diciembre, 2007, pp. 31-54 Universidade de São Paulo São Paulo, Brasil.

HANSLINCK, Eduard. **Do belo musical**: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Lisboa: Edições 70, 1994.

HEGEL, G.W.F. A música. *In*. _____. **Curso de estética**: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LUKÁCS, Georg. **La música.** *In*._____: Estética 1: Cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982. v. 4, cap. 14, p. 7-82.

MORAES, José. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In. **Revista Brasileira De História,** 20(39), p.203–221, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. (in): PINSKY, Carla Basssanezi.(org). **Fontes Históricas.** 2.- São Paulo Contexto, 2008.

PLATÃO. **A República**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

RAYNOR, Henry. **História Social da Música**: da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SILBERMANN, Alphons. **Estructura Social de la Musica**. Madrid: Taurus Ediciones, 1962.

SUPICIC, Ivo. Sociología Musical e História Social de la Música. *In*. **Revista de Sociología** (U.A.B.), Sociología de la Música, n.29, 1983, p.79-108.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *In*. **Cadernos de semiótica aplicada**, v.1, n. 2. Araraquara, 2003. p. 7-24.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma Sociologia das Artes**. São Paulo: Senac, 2006.